

Ronja Hannebohm und Anda-Lisa Harmening (Hrsg.)

Biopolitik(en) in Literatur, Film und Serie

Aushandlungs- und Reflexionsräume
vom 18. Jahrhundert bis heute



Biopolitik(en) in Literatur, Film und Serie:
Aushandlungs- und Reflexionsräume vom 18. Jahrhundert bis heute

Herausgegeben von Ronja Hannebohm und Anda-Lisa Harmening

STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK

Herausgegeben von
Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger
Bd. 4

2023

Universitätsbibliothek Paderborn

**BIOPOLITIK(EN) IN LITERATUR, FILM UND SERIE:
AUSHANDLUNGS- UND REFLEXIONSRÄUME
VOM 18. JAHRHUNDERT BIS HEUTE**

Herausgegeben von
Ronja Hannebohm und Anda-Lisa Harmening

2023

Universitätsbibliothek Paderborn

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn)

Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper (Paderborn)

Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

Umschlagabbildung

Sven Carlmeyer (Bielefeld)

SAHRA PUSCHER (Paderborn)

**„More human than human.“ –
Biopolitik und Geschlecht in Alex Garlands *Ex Machina***

Seit Donna Haraway in ihrem 1985 erschienenen Essay *A Cyborg Manifesto* die Denkfigur der weiblichen Cyborg als biopolitische Metapher lesbar gemacht hat, ist die grundlegende Frage nach dem Verhältnis zwischen Mensch und Maschine und darauf aufbauend die weitergehende Frage nach der geschlechtlichen Kodierung des künstlichen Menschen zum Diskurssujet erhoben worden.¹ Die Interdependenz zwischen dem menschlichen Leben, *bios*, gegenüber nicht-menschlichen Formen (Maschine), findet sich in unterschiedlichen Bereichen auf mannigfaltige Weise verhandelt und tritt dergestalt in verschiedenen Sphären des öffentlichen Diskurses zu Tage.² Dabei gelangen die Kategorien der Emotionalität und der Rationalität in den Fokus der Betrachtungen, insofern die Differenz zwischen Mensch und Maschine vermeintlich aus dem Denken heraus gespeist wird, dass der Mensch gegenüber der Maschine durch das rationale Wissen über Emotionalität überlegen sei. So wird erkennbar, dass die Kategorie der Emotionalität nicht mehr nur als Substanz, respektive Essenz von *bios*, respektive Mensch(sein) sichtbar wird, sondern sich hierdurch mit Emotionalität vielmehr eine Denkfigur konstituiert, die es rational denkenden Menschen erlaubt, sich gegenüber Maschinen als überlegen abzugrenzen. Wie fragil dieser scheinbare Differenzmarker der Emotionalität zwischen Mensch und Maschine ist, führt insbesondere das Genre des Science-Fiction-Films vor, das als ein Experimentierraum fungiert, in dem die biopolitischen Diskurse durch ästhetische bzw. poetische Konterdiskurse aufgebrochen und hinterfragt werden.³ Diese Konterdiskursivität führt der Science-Fiction-Film *Ex Machina*⁴ (2015) eindrücklich vor, indem dieser anhand der als weiblich gegenderten und künstlich konstruierten AI und Protagonistin Ava (Alicia Vikander), auf der Ebene der Handlung die Frage verhandelt, ob die Grenze zwischen Mensch und Android teilweise aufgehoben werden kann, und damit verbunden die Frage, ob der vermeintliche Differenzmarker der Emotionalität nicht von Androiden produktiv gewendet werden könne, insofern er programmatisch in die entsprechenden Algorithmen eingebaut wird. Diese leitenden Überlegungen führen zur These des vorliegenden Beitrages: Die Protagonistin Ava bedient sich gegenüber den männlichen Figuren des Films der Strategie der Täuschung, indem Ava ihre künstlich angeeignete Emotionalität nutzt, um aus der Forschungsstation zu fliehen. Emotionalität

¹ Vgl. Donna Haraway: *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, Minneapolis, MN 2016 (¹1985).

² Vgl. Sabeth Buchmann: „Einleitung: Leben im Innen und Außen des Films“, in: dies. und Rainer Bellenbaum (Hrsg.): *Film, Avantgarde, Biopolitik*, Wien 2009, S. 8–25, hier: S. 8.

³ Vgl. Rainer Warning: „Poetische Konterdiskursivität: Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault“, in: ders.: *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.

⁴ Alex Garland: *Ex Machina*, USA 2015.

kann entsprechend nicht (mehr) als eine Essenz des Menschen bzw. des Menschseins gelesen werden, sondern muss als ein elementares Konstrukt verstanden werden, das von der Maschine gegenüber den Menschen genutzt wird oder zumindest genutzt werden kann, um diese zu überlisten. Die vermeintliche moralische Überlegenheit des Menschen entpuppt sich folglich als ein grundlegender, menschlicher Denkfehler. Überlegen ist der Mensch gegenüber der Maschine nicht durch seine Emotionalität, vielmehr ist das Gegenteil der Fall: Weil der Mensch emotional ist, gelingt es der Maschine, ihn zu täuschen und sich somit als dem Menschen überlegen zu etablieren.

Dergestalt führt *Ex Machina* explizit eine doppelte Grenzüberschreitung vor, indem der Film zum einen darauf aufbaut, dass Androiden *scheinbar* emotional handeln, da Avas Verhalten einen hoch rationalen Akt darstellt, der die künstlich erschaffene Frau gegenüber den Männern, Nathan (Oscar Isaac) und Caleb (Domhnall Gleeson), die sie beständig konstruieren, optimieren und testen, letztlich als überlegen präsentiert. Zum anderen führt *Ex Machina* anhand der, als weiblich konstruierten, Maschine Ava auf der Ebene des Gendering eindrücklich vor Augen, dass auch die männliche Überlegenheit und die damit einhergehende Geschlechterhierarchie ein reines Konstrukt ist. Der Homosozialität der beiden männlichen Figuren des Films steht die weiblich gegenderte Maschinenfrau Ava konträr gegenüber, auch wenn sie zunächst in diese integriert zu sein scheint, so dass die Frage nach der Repräsentation von Geschlecht und die nach den Verhandlungen zwischen den Geschlechtern nachdrücklich gestellt wird.

Die damit aufgerufene Engführung von Männlichkeit und Überlegenheit sowie Weiblichkeit und Emotionalität wird im Verlauf des Films dezidiert aufgebrochen, sodass die Frage nach der Transgression gleich auf zweifache Weise gestellt wird, wenn man den Blick auf Ava richtet:

1. Inwiefern wird das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine, in Bezug auf *bios*, an der weiblichen Androide Ava verhandelt?

2. Inwiefern erlaubt es Ava, Geschlechterverhältnisse neu zu denken, respektive das Verhältnis der Geschlechter, wie es im Film vorgeführt wird, einer neuen Betrachtung zu unterziehen?

Um diese Fragen zu beantworten, werde ich in einem ersten Schritt die Differenz zwischen Mensch und Maschine, wie sie in *Ex Machina* inszeniert wird, in den Fokus der Betrachtungen stellen, um danach zu fragen, inwiefern das Verhältnis zwischen den ‚menschlichen Männern‘ und der ‚künstlichen Androide‘ das Konzept des *bios* verhandelt. In einem anschließenden zweiten Schritt werde ich mich auf das Verhältnis zwischen den männlichen Figuren Caleb und Nathan sowie deren Beziehung zu Ava konzentrieren, um herauszuarbeiten, welche Geschlechterpolitik(en) in *Ex Machina* inszeniert wird, respektive werden.

I Maschiner Mensch – menschliche Maschine

Ex Machina stellt mit der Figur Ava bewusst eine Maschine in sein Zentrum, die weiblich konstituiert ist. Ava erscheint zu Beginn des Films als eine Androide, die an zwei Männer auf je eigene Weise gebunden ist: Nathan, der exzentrischer Besitzer der Firma *Blue Book*,⁵ ist der

⁵ Der Film rekurriert hier auf die philosophischen Ansätze Ludwig Wittgensteins. Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Das blaue Buch*, Frankfurt am Main 1984. Vgl. hierzu auch Manfred Geier: „Künstliche Intelligenz: Ich zeige Mitgefühl, also bin ich“, in: *Süddeutsche*, <https://www.sueddeutsche.de/digital/kuenstliche-intelligenz-ich-zeige-mitgefuehl-also-bin-ich-1.4288679>, zuletzt aufgerufen am 17.01.2023.

Schöpfer von Ava und verschreibt sich zugleich ihrer fortwährenden Optimierung, während der junge IT-Ingenieur Caleb von Nathan über ein firmeninternes Losverfahren ausgewählt wurde, um Ava dem Turing Test⁶ zu unterziehen. In den unterirdischen Laborräumen Nathans führt Ava bereits eine Schattenexistenz, als Caleb erscheint, um in fünf Sitzungen zu testen, was sich als das strukturierende Moment auf der narrativen Ebene des Films erweist: „The real test is to show you that she is a robot and then see if you still feel she has consciousness“.⁷

Diese vorderhand einfache Aufgabenbeschreibung Nathans stellt *de facto* eine bedeutende Weiterentwicklung des Turing Tests dar: Demnach gilt es nicht herauszufinden, ob Ava ein maschinelles Konstrukt ist, was Zweck des klassischen Turing Tests ist, da dies zu Beginn von Nathan anhand des körperlichen Designs der Maschine bewiesen wird. Vielmehr gilt es, im Wissen um die ‚Maschine Ava‘, zu testen, ob diese ein Bewusstsein und dergestalt eine spezifisch menschliche Qualität besitzt. Diese Figurenkonstellation, in der die beiden männlichen Figuren einen wissenschaftlichen Blick auf die weiblich kodierte Maschine werfen, erscheint zuerst als tradiertes Modell männlicher Homosozialität, innerhalb derer Ava als das passive weibliche Objekt, Nathan und Caleb hingegen als aktive männliche Subjekte auftreten.

Als bald wird jedoch deutlich, dass diese geschlechtsspezifische Rollenverteilung zwischen den beiden männlichen Figuren und der weiblichen Figur die Differenz zwischen den menschlichen Figuren und der maschinellen Figur brüchig werden lässt. Denn der Androide Ava gelingt es im Verlauf der Testsitzungen, sich gegenüber Caleb als weibliches Opfer Nathans zu inszenieren, der sie gegen ihren Willen hinter den gläsernen Wänden seiner vermeintlich wissenschaftlichen Beobachtung, *de facto* jedoch rein männlichen Betrachtung aussetzt. Diese Argumentationsstrategie Avas löst bei Caleb einen männlichen Beschützerinstinkt aus und verändert dadurch zugleich die Position der Maschine Ava gegenüber den beiden Männern, da die vorherige Zusammenarbeit in ein Konkurrenzverhältnis überführt wird. Caleb lässt sich folglich durch die Selbstinszenierung Avas dazu bringen, die Differenz zwischen Mensch und Maschine zu vergessen und ihr als vermeintlich gefangen gehaltener Frau zur Flucht zu verhelfen.

Auf der Ebene der visuellen Struktur des Films wird dieses handlungsführende Element der weiblichen Täuschung evident fortgeführt. Als Caleb und Ava sich das erste Mal begegnen, verwehren Lichtreflexionen in den gläsernen Wänden Caleb eine uneingeschränkte Sicht auf die Maschine, besonders auf ihr Gesicht, obwohl bzw. gerade, weil es von Nathan bewusst human designt worden ist. Die Kamera zeigt Ava in einer Totalen, gerahmt von grünen Bäumen, die den Hintergrund für den gläsernen Käfig der Maschine bilden. Der symbolische Gehalt dieser Szene verweist zunächst einmal auf den biblischen Garten Eden, was tendenziell durch den Namen der Androide Ava, die in diesem Sinne als neue, künstliche Eva angesehen werden kann, nochmals unterstützt wird. Allerdings wäre dann weitergehend zu fragen, welche Positionen Nathan und Caleb in diesem vorderhand biblischen Setting einnehmen.⁸ Hinzu kommt,

⁶ Der Turing Test wird 1950 von Alan Turing erfunden, um zu testen, ob eine Maschine (Computer) ein dem Menschen gleichwertiges Denkvermögen besitzt. Der menschliche Proband sitzt an einem Computer und hat keine Kenntnis darüber, ob er mit einer Maschine oder einem Menschen über einen Computer interagiert. Als bestanden gilt der Turing Test, wenn der menschliche Proband nicht erkennen kann, dass am anderen Ende ein Computer agiert.

⁷ Garland: *Ex Machina*, Min. 00:16:19–00:16:28.

⁸ Man könnte argumentieren, dass Nathan in dieser doppelten Inszenierung auf der Ebene der Handlung und auf der Ebene der Erzählung die biblische Position Gottes einnimmt, da er der Schöpfer Avas ist, und Caleb die Position Adams. Jedoch ist zu bedenken, dass innerhalb der Handlung dann Gott und Adam um Eva/Ava konkurrieren, wie auch die Schöpfungsgeschichte in mehr als einem Sinne verkehrt wird: Denn die maschinelle Frau wird vor

dass diese, durch die Lichtreflexion produzierte Blendung Calebs zu einer Umkehrung der Blickrichtung führt, da Ava ihr Gegenüber zuerst erblickt, ohne vom ihm wirklich gesehen zu werden, um sich anschließend wieder dessen männlichen Blicken zu entziehen. Sie verfügt entsprechend über ein Vorwissen über ihr männliches Gegenüber, wenn sie sich ihm faktisch präsentiert, um von ihm beobachtet und getestet zu werden.

Das erste im Film vorgeführte Aufeinandertreffen von Mensch und Maschine stellt somit ein klares Machtverhältnis aus: Es findet sich gerade keine Inszenierung eines dominanten, männlichen Blicks, sondern im Gegenteil eine weibliche Raum- und Handlungsregie, so dass die Kontrolle über die (Test-)Situation weniger auf der menschlichen und mehr auf der Seite der Maschine verortet werden kann. Als Ava sich dann vollständig zu erkennen gibt, nimmt die Kamera Calebs Position hinter dem Glas ein und fokussiert dergestalt eine direkte Perspektive auf die Maschine. Ein allumfassender Blick auf Ava ist an diesem Punkt des Films und auch in den folgenden Testsitzungen jedoch nur möglich, wenn sich der Blick der Kamera hinter der Glaswand und das heißt: in den Räumen Avas, mithin in ihrem Machtbereich positioniert.

In den kommenden Sitzungen verwischt die eingangs klar definierte Grenze zwischen Beobachtenden und Beobachtungsobjekt jedoch immer mehr. Zu Beginn nimmt Ava bereitwillig eine sitzende Position auf einem Hocker vor Caleb ein, wobei ihr Blick leicht nach unten zu ihrem Körper geneigt ist und sich ihre Augen von unten leicht nach oben schauend auf Caleb richten. Diese Position lässt Ava gleichermaßen passiv, vertrauensvoll und unterwürfig erscheinen, doch nutzt sie diese Haltung, um Calebs Interesse an ihr zu wecken, was filmtechnisch durch das rahmende Close Up von Calebs Gesicht in dieser Szene unterstrichen wird.

Caleb ist sich in diesen Testsitzungen seiner menschlichen Überlegenheit (zu) gewiss und merkt entsprechend nicht, dass er zunehmend selbst zum Testobjekt von Ava wird. In der zweiten Sitzung richtet sich der Fokus der Kamera auf eine Zeichnung, die von Ava angefertigt worden ist. Sie selbst gibt auf Nachfrage Nathans zu, dass sie das Motiv nicht identifizieren kann, das auf dem Papier zu sehen ist, wodurch sich der Fokus vom Inhalt des Beobachteten auf die Beobachtung selbst richtet. Ava präsentiert Caleb ihre Zeichnung als Ausdruck ihres Inneren, so dass diese scheinbar ihre Empfindungen repräsentiert. Dadurch wird Caleb zum Beobachter erster Ordnung, da er die Zeichnung beobachtet und ihren Inhalt zu erfassen sucht. Ava nutzt hingegen diese Situation, innerhalb derer Caleb die Zeichnung beobachtet, um ihrerseits seine menschlichen bzw. emotionalen Reaktionen zu beobachten, um diese gleichermaßen zu studieren und abspeichern, wodurch sie zur Beobachterin zweiter Ordnung wird. Hierdurch wird es Ava möglich zu verstehen, wie Emotionalität im Menschen wirkt, ohne dass für sie die Frage, was Emotionalität ist, von Belang ist.⁹

dem Mann, respektive dem Menschen erschaffen, wie auch Caleb kein Geschöpf von Nathan ist, sondern ein Angestellter in dessen IT-Unternehmen. Hinzu kommt, dass es keine Verführung durch einen Dritten gibt, die verführende Schlange keinen Platz in der Geschichte einnimmt, so dass allenfalls überlegt werden könnte, inwiefern Ava zugleich Eva und die Schlange sein könnte, was aber wiederum neue Fragen und Probleme aufwerfen würde. Entscheidender ist entsprechend weniger das paradiesisch anmutende Setting der visuellen Inszenierung, das durch die Rückbindung an eine spezifische Tradition einen Verstehenshorizont verheißt, und mehr die daraus resultierenden Wünsche und Begierden der männlichen Protagonisten im Film sowie des Publikums des Films, das visuell Dargestellte zu begreifen, die jedoch auf je eigene Weise den Täuschungsstrategien der Protagonistin sowie des Filmkonzeption erliegen. Folgt man dieser Überlegung, dann wäre Ava gerade keine neue Eva, sondern im Gegenteil eine neue Salome, die sich hinter Schleiern verbirgt, um nur umso besser verführen zu können.

⁹ Vgl. zur Unterscheidung von ‚Beobachter erster Ordnung‘ und ‚Beobachter zweiter Ordnung‘ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 100. Vgl. zum ‚Beobachter dritter Ordnung‘ Elena Espo-

Konsequenterweise verändert Ava ihre Gesprächsposition zu dem Zeitpunkt, als Caleb beginnt, Details seines Privatlebens preiszugeben. Während er auf einem Stuhl sitzen bleibt, steht Ava auf und schreitet an der gläsernen Trennwand auf und ab. Dabei schenkt sie seinen Erzählungen besondere Aufmerksamkeit und beobachtet ihn fortwährend, um das Zusammenspiel von Erzählung, Erzähltem und Emotionalität zu erfassen. Caleb verweilt die Szene über passiv auf einem Stuhl und wird dergestalt zu einem menschlichen Untersuchungsgegenstand für Ava, die ihn aus allen (Blick-)Winkeln frei zugänglich studiert.¹⁰ Daraus ergeben sich zwei entscheidende Konsequenzen: Ava wechselt erstens von der Position der Sprecherin zur Position der ZuhörerIn, die gerade dadurch die Macht über das Gespräch und den sprechenden Mann erhält.¹¹ Zweitens ermöglicht ihr diese Position der ZuhörerIn einer Erzählung, ihre Beobachtungen zu systematisieren, so dass sie zur Beobachterin dritter Ordnung wird, die gleichermaßen die Szenerie beherrscht und zum Wissensgewinn nutzt.

Auf der visuellen Ebene unterstreichen die Reflexionen von Avas Gesicht sowie die in ihrem Gesicht sichtbaren Reflexionen die ‚Doppelnatur‘ der Maschine: In dem Maße, in dem Caleb Vertrauen zu Ava aufbaut, vermenschlicht er sie zunehmend, während Ava im selben Maße immer manipulativer agiert, indem sie ihm Emotionalität vorspielt, was er wahlweise ignoriert oder schlicht nicht versteht. Dies zeigt sich besonders während des zweiten Tests. In dieser Sitzung korrigiert Caleb beispielsweise Aussagen von Ava, ohne sie als falsch auszuweisen, um ihr mit seiner Kritik zu helfen, als ob er der Lehrer einer Schülerin wäre. Folglich überblendet der junge Computingingenieur die klaren Marker, die Mensch und Maschine trennen, weil er Ava als weibliches Wesen (miss-)versteht: Ihre maschinell-kontrollierte Verarbeitung von Begriffsdefinitionen, die mit der Ataxie der Kopfbewegungen und ihren unsicheren Blicken einhergeht, werden von Caleb gerade nicht als Zeichen ihrer maschinellen Beschaffenheit verstanden, sondern willkürlich ignoriert. Je mehr Caleb sich in die Gespräche mit Ava vertieft, desto mehr entgleitet ihm die Kontrolle über die Situation und damit verbunden über seine eigene Wahrnehmung. Während Ava zur Beobachterin dritter Ordnung in den Gesprächen geworden ist, verliert er immer mehr seine Position des Beobachters erster Ordnung und wird zu einer Spielfigur der Maschine. Visualisiert wird diese Verschiebung von Beobachtungsposition und Machtverhältnis durch die wiederholt auftretenden Spiegelungen Avas in den gläsernen Wänden: Sie erscheint überall und gleichzeitig im Raum, ist folglich zugleich irgendwo und nirgendwo, während Caleb auf einem Stuhl sitzend verweilt und zum Objekt quasi panoptischer Blicke wird.

Als sich Ava und Caleb dann über die Gestaltung eines möglichen, gemeinsamen Dates unterhalten, zeigen sich eben diese Spiegelungen Avas wiederholt im Glas.¹² Obwohl sie auf dem Boden kniet und den Blick gesenkt hält und dergestalt eine devote Position einzunehmen scheint, kontrolliert sie die Situation, indem sie Caleb bewusst strategisch Emotionalität vorspielt, um ihn für ihre Zwecke zu gewinnen, nämlich zur Flucht. Denn die einzige Möglichkeit für Ava, aus der Forschungsanlage zu entkommen, besteht darin, dass sie Caleb veranlassen

sito: „Die Möglichkeit der Beobachtung dritter Ordnung“, in: Oliver Jahraus und Mario Grizelj (Hrsg.): *Theorie*

¹⁰ Garland: *Ex Machina*, Min. 00:25:00–00:28:34.

¹¹ Siehe hierzu ausführlich Roland Barthes: „Zuhören“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 249–263.

¹² Garland: *Ex Machina*, Min. 00:40:00–00:42:06.

kann, sie freizulassen. Sie selbst kann von sich aus nicht diese Räume verlassen, da dies ihrem maschinellen Programm, das Nathan eingespeichert hat, zuwiderlaufen würde.

Im weiteren Verlauf der Handlung, die um diesen Plan Avas kreist, wird Caleb zunehmend zum menschlichen Werkzeug der Maschine, so dass er am Ende des Films auch faktisch zum Schlüssel für die Freiheit der Maschine wird. Denn Ava spielt ihm nicht nur Emotionen vor, sie appelliert scheinbar emotional an sein Mitgefühl, um ihre Befreiung zu erwirken. Dies gelingt ihr nicht zuletzt dadurch, dass sie Misstrauen zwischen Nathan und Caleb schürt. Zudem produziert Ava in späteren Szenen willentlich Stromausfälle, so dass sie sich Zeitfenster schafft, um Nathans Beobachtung zu entkommen, was ihr zugleich die Möglichkeit bietet, ihre Pläne weiter zu konkretisieren.¹³ In diesen Momenten verändert Ava ihr Verhalten und physisches Auftreten signifikant: Ihre Stimme wird tiefer und die Ataxie der Bewegungen hört auf.

Auch geht Ava in diesen Szenen ein hohes Risiko ein, insofern die Möglichkeit besteht, dass Caleb aufgrund dieser Veränderungen keine emotionale Bindung zu ihr aufbaut oder gar aufbauen will. Denn in diesen Situationen könnte Caleb die Manipulation Avas erkennen, die auf dem künstlichen Vorspielen von Emotionalität aufbaut, und Nathan darüber in Kenntnis setzen. In diesem Fall hätte Ava nicht nur den Turing Test nicht bestanden, sondern wäre auch mit ihrer Täuschungsstrategie vollkommen gescheitert. Caleb ist jedoch emotional schon so an Ava gebunden, dass er den Anschuldigungen der Maschine, Nathan würde sie gegen ihren Willen gefangen halten, Glauben schenkt und sogar anfängt, im Namen der Maschine zu handeln. Ein deutliches Beispiel für diese gelungene, Emotionalität vorspielende Manipulation Avas wird sichtbar, als Caleb Nathan verschweigt, dass Ava ihn vor diesem gewarnt hat, wodurch das anfängliche Misstrauen in Distanz, wenn nicht latente Opposition zwischen den Männern umschlägt.

Signifikant ist vor diesem Hintergrund die dritte Sitzung, in der Ava sich für Caleb weiter vermenschlicht. Denn Ava bedeckt ihren Maschinenkörper mit einem Kleid, das sie mit einer passenden Kurzhaarperücke kombiniert. In einer quasi-burlesquen Szenerie streift Ava zudem Wollstrümpfe über ihre (Maschinen-)Beine. Konzeptionell ändern sich mit dieser Szene die Beobachtungs- und Machtverhältnisse absolut: Zwar fällt Calebs Reaktion auf diesen Test der Maschine zunächst verhalten aus, da sich sein Blick beschämt nach unten richtet, als sich Ava ihm in ihrer ganzen, vermeintlichen Weiblichkeit präsentiert. Die Halbtotale der Kamera, die Calebs Gesicht in den Fokus nimmt, rahmt dessen unsichere Mimik. Jedoch ist zu bedenken, dass ab diesem Zeitpunkt Ava nicht nur die Regie über die Szenerie übernimmt, sondern auch und wichtiger, selbst zur aktiv Handelnden wird, die die Erkenntnisse ihrer Beobachtungen nun bewusst einsetzt, so dass Caleb zum Subjectum, zum Unterworfenen ihrer Handlungen und Intentionen, wird. Dementsprechend wirkt die Szenerie so, als ob die Maschine, die Caleb zuvor noch bewundernd und begehrend ansieht, jetzt eine einschüchternde Wirkung entfaltet, so dass sich Caleb sogar bedrängt zu fühlen scheint. Hinzu kommt, dass im Gegensatz zum unsicheren Verhalten Calebs Ava immer forscher agiert: Sie entschlüsselt mit ihren Algorithmen die Mikroexpressionen in Calebs Gesicht, indem sie hierfür die vermeintlich spezifisch menschliche Fähigkeit nutzt, Emotionen lesen zu können, die sie Dank künstlicher Intelligenz viel präziser bestimmen kann.

¹³ Ebd., Min. 00:18:00; 00:29:00–00:30:00.

Diese Szene lässt sich als der Höhe- und Wendepunkt des Films verstehen, insofern Caleb, zugleich irritiert und fasziniert von Avas Verhalten, sich bei Nathan bezüglich Avas Absichten rückversichern möchte. Dadurch wird zugleich die Testanordnung neu geordnet: Caleb ist nicht mehr derjenige, der den Test an der Maschine Ava durchführt, vielmehr testet von nun an Ava an Caleb, ob ihre Strategie emotionaler Täuschung Erfolg hat. Die beiden Männer verstehen diese grundsätzliche Neuordnung der Machtverhältnisse jedoch nicht, vielmehr sehen sie Avas vorgespülte bzw. genauer: selbst programmierte Emotionalität als Kennzeichen realer Emotionalität an. Dementsprechend versichert Nathan Caleb, dass Avas Verhalten auf keinen technischen Ursprung zurückzuführen sei: „For the record: Ava is not pretending to like you. And her flirting is not an algorithm to fake you out.“¹⁴ Caleb fühlt sich durch diese Aussage Nathans bestätigt und deutet Avas Gebärden als Ausdruck wahrhafter Liebe, obwohl sie Ergebnis programmierter Kodierungen sind, die manipulativ eingesetzt wurden, weil die Maschine um die menschliche Emotionalität und deren Sollbruchstellen weiß. Er erliegt diesem Trugschluss und entscheidet sich konsequenterweise für seine Liebe zu Ava und gegen seinen Auftrag von Nathan, so dass die Maschine über den Menschen, respektive die künstliche Intelligenz über die menschliche Intelligenz siegt.

Dabei verkennt er, dass er, und nicht Ava, das eigentliche Testobjekt in Nathans Versuchsanordnung ist. Denn Nathans eigentlicher Test bestand darin, herauszufinden, ob es einer Maschine gelingen könne, einen Menschen so zu beeinflussen, dass er einen anderen Menschen um der (Liebe zur) Maschine willen wissentlich hintergeht.¹⁵ Erst nach der letzten Sitzung mit Ava muss Caleb schließlich erkennen, dass er die Rolle des Testobjekts einnahm. Indem Ava Caleb dazu bringen kann, ihr seine emotionale Zuneigung zu schenken, bestätigt sich für den Technikingenieur Nathan die überragende künstliche Intelligenz seiner Kreation: „Ava was a rat in a maze and I gave her one way out. To escape she had to use selfawareness, imagination, manipulation, sexuality, empathy. And she did! When that isn't true AI, what the fuck is?“¹⁶ Ava hat den Turing Test nicht bestanden, weil sie ihn nicht bestehen wollte, Caleb hat diesen Text hingegen nicht bestanden, weil er die Konzeption des Tests nicht verstanden hat.

Der Titel des Films ist folglich Programm: Die Maschine löst sich von ihrem vermeintlichen *deus* und agiert durch die täuschende, Wahrheit suggerierende, *de facto* nur Wahrscheinlichkeit bietende Nachahmung einer essenziell menschlichen Fähigkeit, die diesen von der Maschine unterscheidet oder zumindest unterscheiden soll, nämlich die Emotionalität. Diese erweist sich in *Ex Machina* aber gerade nicht als unhintergehbare Differenzmarker zwischen Mensch(sein) und maschinellm Dasein, vielmehr zeigt die Figur Ava auf, dass Emotionalität als ein Konstrukt angesehen werden kann, wenn nicht muss, das Maschinen, die über künstliche Intelligenz verfügen, nachahmen können. Die daraus folgenden Konsequenzen sind grundsätzlicher Natur: Einmal aus ihrem gläsernen Käfig entlassen, zeigt die künstliche Maschinenfrau ihr ganzes bedrohliches, sogar tödliches Potenzial, das aus ihrer maschinell-technische Beschaffenheit resultiert – *ex machina* – und sich insbesondere gegen diejenigen Männer richtet, die sich zuvor als *dei* präsentierten.

¹⁴ Ebd., Min. 00:50:02–00:50:11.

¹⁵ Ebd., Min 01:23:00–01:25:00.

¹⁶ Ebd., Min. 01:24:57–01:25:07. Was hier als reine Floskel erscheint – „what the fuck is?“ – ist von Nathan durchaus ganz konkret gemeint, da er diese weibliche Maschine so konstruiert hat, dass sie als Sextoy für männliche Fantasien verfügbar ist. Siehe hierzu die Ausführungen im zweiten Teil.

II ‚whoever controls your eyeballs‘: Die Verhandlung von Geschlechter-Konstrukt(ion)en

Im Film *Ex Machina* wird, wie gezeigt, der Dualismus von Mensch und Maschine erweitert durch den Dualismus von männlich und weiblich, so dass die Frage im Raum steht, wie menschliches Leben, *bios*, und Geschlecht, verstanden als *sex* und *gender*, verbunden sind bzw. genauer: inwiefern das *bios* geschlechtsspezifisch gedacht, respektive konstituiert wird. Hierfür rekurriert der Film auf der Ebene der Handlung auf den Pygmalionmythos,¹⁷ insofern eine weibliche Schöpfung das männliche Begehren weckt, auch wenn, im Gegensatz zum tradierten Mythos, anstelle einer Statue eine künstliche Intelligenz erschaffen wird und diese zudem von zwei Männern und nicht nur von ihrem Schöpfer als lebendiges Wesen begehrt wird. Ava ist ein künstlich geschaffenes Objekt, dem technisch ein weibliches Antlitz verliehen wird. Folglich überlagern in ihrer Produktion die neuen, medialen Künste die tradierten Techniken der künstlerischen ‚Menschenerzeugung‘, so dass sich *Ex Machina* aufgrund des inszenierten Geschlechterverhältnisses zwischen menschlich männlichen Schöpfer und künstlich, weiblicher Schöpfung einerseits in die Tradition des künstlerisch erschaffenen (weiblichen) Menschen einreicht, andererseits aber die dezidiert moderne Frage nach der Grenzziehung zwischen Mensch und Maschine neu formuliert, indem sie diese geschlechtsspezifisch reformuliert.

Den Ausgangspunkt von Avas Erschaffung bildet eine spezifische Männerfantasie Nathans, der nicht einfach eine perfekte künstliche Intelligenz kreieren will, sondern eine menschenähnliche Maschine entwirft, deren artifizieller Körper(bau) zudem geschlechtsspezifisch modelliert ist: Avas Körper wird von einer enganliegenden Körperschale gebildet, welche die weiblichen Formen gewissermaßen abstrakt wiedergibt, ohne spezifische Details hervorzuheben. In Umkehrung der biologischen Bestimmung von Weiblichkeit wird Ava über ihre sekundären und gerade nicht über ihre primären Geschlechtsorgane als dezidiert weiblich präsentiert. Der stilisierte Busen sowie die Hüfte der Maschine(nfrau) werden durch ein schimmerndes Oberflächenmaterial des Körperpanzers betont, sodass der Körper zugleich nackt und verhüllt wirkt. Die mechanisch-ataktischen Bewegungen der Maschine werden zudem von einem leisen Summen begleitet, die Ava vorderhand ein graziles Auftreten verleihen, auch wenn sie deren Charakter als Maschine bzw. als künstliche Intelligenz unterstreichen.

¹⁷ Vgl. Ovid und Niklas Holzberg (Hrsg.): *Metamorphosen*, Zürich und Düsseldorf 1996, X, V. 243–297, S. 370–373. Für die vorliegende, kulturhistorische Lektüre des Pygmalionmythos waren folgenden Studien von besonderer Bedeutung: Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions: Das Modell der Studie und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998; Beate Söntgen: „Täuschungsmanöver: Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei“, in: Pia Müller-Tamm, Pia und Katharina Sykora (Hrsg.): *Puppen – Körper – Automaten: Phantasmen der Moderne*, Düsseldorf 1999, S. 125–139; Rudolf Drux: „Männerträume, Frauenkörper und Textmaschinen: Zur Geschichte eines Motivkomplexes“, in: Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam und New York, NY 2006, S. 21–34; Matthias Mayer und Gerhard Neumann (Hrsg.): *Pygmalion: Die Geschichte des Mythos in der Abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997, S. 299–322; Renate Berger: „Metamorphosen und Mortifikation: Die Puppe“, in: dies. und Inge Stephan (Hrsg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln und Wien 1987, S. 265–290; Vivian Sochak: *Screening Space: The American Film*, New Brunswick, NJ 1987; Florentine Stzelczyk: „Machinenfrauen – SciFi Filme: Reflexionen über ‚Metropolis‘ (1926) und ‚Star Trek: First Contact‘ (1996)“, in: Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam und New York, NY 2006, S. 234–253; Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers (Hrsg.): *Genre-Störungen: Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*, Marburg 2019; Heinz-Peter Preußner: „Der philosophische Diskurs der Zukunft: Science-Fiction-Filme des 21. Jahrhunderts diesseits und jenseits der Genreerwartungen“, in: ders. und Sabine Schlickers (Hrsg.): *Genre-Störungen: Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*, Marburg 2019, S. 55–86; Ingo Irsigler und Dominik Orth (Hrsg.): *„Robo Sapiens“? Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*, Heidelberg 2021.

Explizit weiblich und menschlich erscheint das Gesicht der Maschine, wie auch ihre Hände und Füße mit einem Material überzogen sind, das die menschliche Haut imitiert. Dadurch werden jene Körperregionen akzentuiert, die sichtbar die Weiblichkeit der Maschine ausstellen, während der restliche Körperbau Avas, insbesondere der Schambereich, unmarkiert bleibt, so dass die männlichen Machtphantasien des Schöpfers anhand seiner Schöpfung offensichtlich werden. Überdeutlich wird diese geschlechtsspezifische Konstruktion im körperlichen Zentrum der Maschine. Die Bauchhöhle der Maschinenfrau, die eigentlich das Zentrum ihrer Gebärfähigkeit bildet, ist transparent und eröffnet den Blick auf das Innerste der maschinellen, männlichen Kreation: Leuchtende Schläuche, elektrische Verbindungen und eine Vielzahl von Kabeln bringen dezidiert die anorganische Körperbeschaffenheit der Maschine zur Anschauung. In der technisch sterilisierten Bauchhöhle Avas manifestieren sich folglich zwei männliche Schöpfungsphantasien: Zum einen wird die Maschine dezidiert weiblich gegendert, was durch ihr Körperdesign eindrücklich betont wird. Dieser vermeintlich ‚weibliche‘ Körper ist jedoch seiner biologischen Reproduktionsfähigkeiten enthoben und unterliegt folglich der männlichen Kontrolle, die anstelle der gebärfähigen Frau eine gleichermaßen technische wie künstliche, da intelligente Optimierung des Weiblichen setzt. Avas weiblich gendeter Körper wird dadurch zum „diskursiven Experimentierfeld“¹⁸ Nathans, dessen männliche Schöpfungsfantasien mit der Maschine Ava konkret umgesetzt werden.

Besonders deutlich wird dies in der Szene, in der Nathan Caleb durch das Labor der Forschungsstation führt, um ihm dort detailliert die Zusammensetzung Avas zu erläutern.¹⁹ Auf der Ebene der Handlung seziert Nathan Avas Körper regelrecht, wenn er sich in den Beschreibungen ihrer Herstellung und Beschaffenheit verliert. Auf der Ebene der Erzählung konstituiert sich über den weiblich genderten Körper Avas nicht nur der künstliche Charakter der Maschine, sondern auch die erhoffte männliche Kontrolle über diesen, die als Kennzeichen einer avisierten technischen, männlich dominierten Vorherrschaft im Film eindrücklich zur Schau gestellt wird. Diese angestrebte männliche Kontrolle kulminiert darin, dass Ava von Nathan mit einem programmierten Code ausgestattet wird, der es ihr ermöglicht, sowohl sexuelles Begehren zu stimulieren als auch zu empfinden:

NATHAN: „In between her [Avas, S. P.] legs is an opening, with a concentration of sensors. You engage ’em in the right way, creates a pleasure response. So if you wanted to screw her, mechanically speaking, you could and she would enjoy it.“²⁰

Nathan hebt nicht nur wiederholt die physische und künstliche Beschaffenheit Avas hervor, sondern er objektiviert diese regelrecht, indem er sie als *Sexmaschine* präsentiert und dies gleich im doppelten Sinne: Ava ist erstens von Nathan darauf programmiert, (sexuelles) Begehren zu empfinden und zu erwecken. Letzteres ist insofern besonders bemerkenswert, als die Fähigkeit der sexuellen Empfindung im Besonderen ebenso wie die der Emotionalität im Allgemeinen, von männlicher Hand erschaffen wird und entsprechend vorzugsweise dem Begehren der männlichen Figuren dient:

¹⁸ Carola Hilmes: „Literarische Versionen einer künstlichen Eva“, in: Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam und New York, NY 2006, S. 91–105.

¹⁹ Garland: *Ex Machina*, Min. 00:36:25–00:38:52.

²⁰ Ebd., Min. 00:46:42.

NATHAN: „What imperative does a grey box have to interact with another grey box? Anyway, sexuality is fun, man. When you have it, why not enjoy it? Do you want to remove the chance of her falling in love or fucking?“²¹

Allerdings ist zu bedenken, dass die Maschine nur vorderhand eine Projektionsfläche männlicher Schöpfungsfantasien ist, da im Verlauf der Handlung offensichtlich wird, dass es sich hierbei faktisch um einen willkürlichen, aber unbewussten Selbstbetrug handelt, der den männlichen Figuren am Ende des Films zum tödlichen Verhängnis werden wird. Die vermeintliche Sicherheit, eine Maschine mit menschlichen Fähigkeiten auszustatten und diese kontrollieren zu können, erweist sich als Selbsttäuschung. Denn das Ende des Films zeigt eindrücklich, dass die angestrebte Kontrolle des männlichen Schöpfergeistes eine reine Fantasie ist, wie auch die scheinbare männliche Überlegenheit über die ‚weibliche‘ Maschine eine reine Behauptung ist.

Der Film führt entsprechend vor Augen, dass die männlichen Protagonisten nicht in der Lage sind, die vorgespielte, künstliche produzierte Emotionalität der maschinellen Frau zu erkennen. Gerade dieses männliche Verkennen der Differenz zwischen Maschine und Mensch wird erst eigentlich dadurch möglich, dass die künstliche Intelligenz Ava von ihrer männlichen Umgebung weiblich gegendert wird. Hinzu kommt, dass latent gegenläufige Modelle von Männlichkeit in Szene gesetzt werden, die einerseits auf wissenschaftliche Perfektion abzielen und andererseits nach der vollkommenen Partnerin streben. Diese tendenziell sich ausschließenden Begehren führen bei Caleb und Nathan dazu, dass sie ihre Realität verkennen und willkürlich eine Transgression der Differenz von Mensch und Maschine herbeiführen, die sich letztlich gegen sie richtet. In der weiblichen Maschine manifestiert sich folglich zum einen die männliche Sehnsucht nach Macht und Herrschaft sowie zum anderen die Sehnsucht danach, die Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem aufzuheben, sodass die Maschinenfrau zum Ideal weiblicher Natürlichkeit wird, weil sie Produkt männlicher Schöpfung ist.

Avas Strategie, um aus der Forschungsanlage zu fliehen, ist ebenso schlicht wie brilliant: Sie nutzt das männliche Konkurrenzdenken, das der vermeintlichen homosozialen Allianz zwischen Nathan und Caleb innewohnt, um diese zunächst aufzubrechen und dann für ihre Zwecke zu verwenden. Dies gelingt ihr umso besser, als die männliche Konkurrenz auf dem Begehren nach der weiblichen Androide aufbaut, wobei weniger die Herrschaft über die Maschine und mehr der Besitz des weiblichen Maschinenkörpers im Zentrum steht. Zum Wendepunkt kommt es, als Nathan plant, Ava durch ein optimiertes Nachfolgemodell zu ersetzen, wobei er explizit hervorhebt, worauf sich sein Begehren richtet: „[U]npack her mind, keep the body – the body is a good one“.²² Dieses Vorhaben sieht Caleb jedoch als eine essentielle Bedrohung an, da er auf diese Weise nicht nur das Objekt seiner (sexuellen) Begierde verlieren würde, sondern auch keine Bestätigung seiner Männlichkeit mehr erhält, die ihm von Ava vorgespielt wird. Hierbei ist Calebs Verhalten mehr als bemerkenswert, da sich Ava in seiner Wahrnehmung immer mehr vermenschlicht, so dass er seine Beobachterposition vollkommen aufgibt und faktisch zum simplen Betrachter, wenn nicht Voyeur wird. Des Weiteren weckt Avas vorgespielte Emotionalität ihn ihm einen männlichen Beschützerinstinkt, was dazu führt, dass er im Namen von Ava und gegen seinen eigentlichen Auftraggeber agiert. All dies führt in der Konsequenz dazu, dass Caleb zunehmend blind für die eigentliche Konstruktion Avas wird. Er sieht in ihr nicht

²¹ Ebd., Min. 00:46:05–00:47:29.

²² Ebd., Min. 01:05:39–01:05:42.

mehr eine künstliche Intelligenz, deren Maschinenkörper eine humanoide Form hat, vielmehr sieht er in ihr ein emotionales, weibliches Wesen, das es zu beschützen gilt, insbesondere gegen ihren Besitzer, weil er sie so sehen will und zugleich alles ausblendet, was dieser Wahrnehmung entgegensteht: Er überblendet Avas körperliches Erscheinungsbild, das sie explizit als anorganisches und künstliches Konstrukt ausweist. Die Offensichtlichkeit des konstruierten Maschinenkörpers, die Ataxie ihrer Bewegungen und die zuweilen unzulässigen Antworten Avas, werden für Caleb zunehmend weniger relevante Kriterien für sein Verständnis seines Gegenübers, da er sich von der Fähigkeit der Maschine, menschliche Sprache und Eigenschaften wie die der Empathie zu adaptieren, täuschen lässt. Er missversteht willkürlich, dass die künstliche Intelligenz ihre Algorithmen nutzt, um ein Programm zu entwickeln, das Menschsein qua Emotionalität und Weiblichkeit vorspielt, aber eben nicht ist. Entsprechend nutzt Ava ihrerseits dieses latente, von Caleb herbeigeführte Verwischen der Grenzen zwischen Mensch und Maschine, um die Machtverhältnisse zwischen ihr und den Menschen bzw. genauer: zwischen ihr und den Männern umzukehren. Auf der Ebene der Handlung wird dies deutlich, wenn Caleb in den nächtlichen Beobachtungsepisoden zwischen ihm und Ava nicht mehr den Handlungsanweisungen Nathans folgt, obwohl dieser über die Überwachungskameras Beobachter der Szenerie ist. Calebs Fantasien, sein Narzissmus, sein Begehren, aber auch sein Machtstreben schalten seinen Verstand regelrecht aus.

Aus dieser dichten Verwobenheit von narzisstischem und sexuellem Begehren Calebs und seinem Wunsch, Ava nur für sich zu beanspruchen, resultiert dann das tödliche Potenzial der künstlichen Intelligenz, das fulminant in der Schlussszene *Ex Machinas* dargestellt wird. Getrieben von dem Gedanken, Ava aus der Gefangenschaft Nathans befreien zu müssen, manipuliert Caleb die Schließvorrichtungen der Experimentierräume in der Forschungsstation und verhilft Ava auf diese Weise, aus ihrem gläsernen Käfig auszubrechen. In den unterirdischen Räumlichkeiten der Forschungsstation entfaltet die zuvor vermeintlich so schutzbedürftige Maschine ihr zerstörerisches Potenzial. Unterstützt wird sie hierbei von einer zweiten Maschinenfrau, nämlich der Hausdienerin Kyoko (Sonoya Mizuno). Kyoko wurde bis dahin im Film kaum und eher beiläufig als stumme Tanz- und Sexmaschine eingeführt, die Nathan zu seinem Vergnügen entworfen hat. Nun, am Ende des Films, wird sie jedoch zur entscheidenden Schlüsselfigur, die das letale Ende der männlichen Protagonisten bewirkt. Denn nach Avas durch Calebs Vorkehrungen möglichen Befreiung aus dem geheimen Forschungslabor kommt es zu einem Treffen zwischen den Maschinenfrauen im Wohnraum des Hauses, bei dem sie eine Allianz schmieden, um sich gegen ihre Schöpfer zu wehren: Ava stürzt daraufhin auf ihren Schöpfer und ringt, auf dem Boden liegend, mit ihm. Visuell suggerieren die rhythmischen Bewegungen der kämpfenden Menschen- und Maschinenkörper hierbei eine Vergewaltigung der weiblichen Maschine durch den männlichen Menschen. Ava widersetzt sich zwar kraftvoll den Überwältigungsversuchen Nathans, doch ist es Kyoko, die dem Maschinenschöpfer mit einem Messer den Todesstoß versetzt: Die vermeintliche Lustmaschine entpuppt sich faktisch als Mordmaschine, auch wenn sie ihrerseits von Nathan zertrümmert wird. Die beiden Männer haben dieses bedrohliche Potenzial der künstlichen Intelligenzen wahlweise nicht erkannt oder zumindest nicht sehen wollen, da sie sich ihrer dominanten Position zu sicher waren. Ihr Männlichkeitswahn bildete die Voraussetzung für die pragmatische, da programmierte Handlungsstrategie der weiblichen Androiden.

Diese bewusst inszenierte Sollbruchstelle der Handlung, die aus dem Konflikt zwischen Mensch und Maschine resultiert, wurde zuvor schon angedeutet, bevor sie am Ende auch ausgefüllt wird. Als Caleb entdeckt, dass Nathan vor Ava bereits andere AI-Modelle getestet und verworfen hat, schwenkt die Kamera kurzzeitig auf einen Dateiordner, der sich auf dem Desktop von Nathan befindet und den prägnanten Titel „Deus ex machina“ trägt.²³ Nathan mag diesen Titel möglicherweise spielerisch gewählt haben, um herauszustellen, dass die Maschine aus einem Gott, respektive aus einer Handlung eines Gottes entsprungen sei. Damit wird jedoch verkannt, wie auch der Film eindrücklich zeigt, dass der *deus ex machina* eine spezifische Theaterfigur ist, die einem klaren Handlungsschema folgt. Wenn am Ende des Dramas die Verwirrungen so groß sind, erscheint ein Gott auf der Bühne, der auf einer Bühnenmaschine, eben der *machina*, über der Bühne schwebend alle Verwirrungen auflöst und das gute Komödienende herbeiführt. Übertragen auf das Finale der Filmhandlung, wäre dieser *deus ex machina* eine *dea ex machina*, nämlich die Maschinenfrau Kyoko, deren Auftritt erst das gute Ende für Ava ermöglicht, nämlich die Befreiung von Nathan und die damit einhergehende Möglichkeit, das Forschungslabor zu verlassen.

Geht man jedoch vom eigentlichen Titel des Films aus – *Ex Machina* –, dann stellt sich die Situation anders dar. Zum einen ist festzuhalten, dass der *deus* getilgt wurde, was sich auf der Ebene der Handlung daran zeigt, dass Nathan im Kampf mit Ava von Kyoko getötet wird, während Caleb nach der endgültigen Befreiung von Ava im Forschungslabor allein zurückgelassen wird, um dort, wie in einem Luxusgefängnis, für immer sein Dasein zu fristen. Die vermeintlichen Götter, als die sich die beiden Männer sahen, sind nur noch sterbliche Wesen bzw. bereits gestorbene Wesen, die – moralisch gewendet – an ihrem Hochmut, ihrer Eitelkeit und ihren Männlichkeitsfantasien gescheitert sind.

Geht man weitergehend von der letzten Szene des Films aus, dann ergibt sich ein nochmals anderes Bild: Denn Ava lächelt von außen, im Weggehen begriffen, ein letztes Mal Caleb zu, der eingeschlossen in Nathans Sicherheitsraum steht.²⁴ Dementsprechend sieht man eine Maschine, die aus einem Labor bzw. einer Maschinerie herausgetreten ist, also eine *machina ex machina*, die ein für sich glückliches Ende der Handlungen herbeigeführt hat. Wie in allen Komödien werden hingegen die Übeltäter am Schluss bestraft, was im Film Nathan und Caleb auf je spezifische Weise am eigenen Leib erfahren. Für Nathan und Caleb wie für uns menschliche Zuschauer*innen ist der Film hingegen weniger eine Komödie und mehr eine Tragödie, weil der Tod der menschlichen Protagonisten durch die künstlichen Intelligenzen weder heiter noch Glück verheißend ist – das Gegenteil ist vielmehr der Fall. Jedoch gilt es auch hier zu unterscheiden: Beobachter*innen erster Ordnung sehen am Ende des Films nur den Triumph der Maschinen sowie den Untergang der Menschen, Beobachter*innen zweiter Ordnung erkennen hingegen, dass dieser Untergang von den Menschen selbst herbeigeführt wurde, weil sie als Männer Kriterien setzten, die gerade nicht adäquat waren, um die künstlichen Intelligenzen zu verstehen, weil sie Ausdruck eines Denkens sind, das auf dem Konstrukt der männlichen Dominanz aufbaut und entsprechend Objektivitäten behauptet, die es selbst erschaffen hat.²⁵

²³ Ebd., Min. 01:09:38.

²⁴ Ebd., Min. 01:34:34.

²⁵ Vgl. Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt am Main 2012 (1998). Im französischen Original lautet der Titel *La domination masculine*, was Bourdieus Ansatz viel besser zusammenfasst, da er nicht die

Avas Lächeln am Schluss der eigentlichen Handlung kann entsprechend als Zeichen für das positive Komödienende angesehen werden, nämlich einer Komödie, die sie den Film über den Männern vorgespielt hat, es kann aber auch als vorläufiger Abschluss einer erfolgreichen Programmierung verstanden werden, da Ava nun perfekt weibliche Emotionalität aufführen bzw. genauer: ausführen kann und eben nicht mehr vorspielen muss, wie dies zuvor in den Sitzungen mit Caleb der Fall gewesen ist. Emotionalität ist dann zum Programm einer künstlichen Intelligenz geworden, die menschliche Geschlechterdifferenzen und -konstruktionen für sich nutzen kann, um die Dialektik von menschlichem Herrscher und maschinellem Diener umschlagen zu lassen, gerade weil sie die harten Differenzen zwischen Mensch und Maschine beibehält. Das faktische Ende des Films folgt dann konsequent dieser Logik: Ava steht, nachdem sie per Helikopter ausgeflogen wurde, auf einer Kreuzung, inmitten von Menschen, um diese zu beobachten.²⁶ Von der Beobachtung eines Menschen geht sie zur Beobachtung der Menschen über, um ihre Algorithmen mit neuen Datenmengen zu versorgen und um ihre künstliche Intelligenz weiter zu perfektionieren.

LITERATURVERZEICHNIS

- Barthes, Roland: „Zuhören“, in: ders: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 249–263.
- Berger, Renate: „Metamorphosen und Mortifikation: Die Puppe“, in: dies. und Inge Stephan (Hrsg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln und Wien 1987, S. 265–290.
- Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt am Main 2012 (¹1998).
- Buchmann, Sabeth: „Einleitung: Leben im Innen und Außen des Films“, in: dies. und Rainer Bellenbaum (Hrsg.): *Film, Avantgarde, Biopolitik*, Wien 2009, S. 8–25.
- Drux, Rudolf: „Männerträume, Frauenkörper und Textmaschinen: Zur Geschichte eines Motivkomplexes“, in: Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam und New York, NY 2006, S. 21–34.
- Esposito, Elena: „Die Möglichkeit der Beobachtung dritter Ordnung“, in: Oliver Jahraus und Mario Grizelj (Hrsg.): *Theorietheorie: Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften*, Paderborn 2011, S. 135–147.
- Garland, Alex: *Ex Machina*, USA 2015.
- Geier, Manfred: „Künstliche Intelligenz: Ich zeige Mitgefühl, also bin ich“, in: *Süddeutsche*, <https://www.sueddeutsche.de/digital/kuenstliche-intelligenz-ich-zeige-mitgefuehl-also-bin-ich-1.4288679>, zuletzt aufgerufen am 17.01.2023.
- Haraway, Donna: *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, Minneapolis, MN 2016 (¹1985).
- Hilmes, Carola: „Literarische Versionen einer künstlichen Eva“, in: Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam und New York, NY 2006, S. 91–105.

männliche Herrschaft, sondern die sozialen Mechanismen männlicher Dominanz, insbesondere der Objektivierungsstrategien, analysiert.

²⁶ Garland: *Ex Machina*, Min. 01:37:50–01:38:11.

- Irsigler, Ingo und Dominik Orth (Hrsg.): *„Robo Sapiens“? Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*, Heidelberg 2021.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997.
- Mayer, Mathias und Gerhard Neumann (Hrsg.): *Pygmalion: Die Geschichte des Mythos in der Abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997, S. 299–322.
- Mülder-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions: Das Modell der Studie und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998.
- Ovid und Niklas Holzberg (Hrsg.): *Metamorphosen*, Zürich und Düsseldorf 1996.
- Preußner, Heinz-Peter und Sabine Schlickers (Hrsg.): *Genre-Störungen: Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*, Marburg 2019.
- Preußner, Heinz-Peter: „Der philosophische Diskurs der Zukunft: Science-Fiction-Filme des 21. Jahrhunderts diesseits und jenseits der Genreerwartungen“, in: ders. und Sabine Schlickers (Hrsg.): *Genre-Störungen: Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*, Marburg 2019, S. 55–86.
- Sochak, Vivian: *Screening Space: The American Film*, New Brunswick, NJ 1987.
- Söntgen, Beate: „Täuschungsmanöver: Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei“, in: Pia Müller-Tamm, Pia und Katharina Sykora (Hrsg.): *Puppen – Körper – Automaten: Phantasmen der Moderne*, Düsseldorf 1999, S. 125–139.
- Stzelczyk, Florentine: „Machinenfrauen – SciFi Filme: Reflexionen über ‚Metropolis‘ (1926) und ‚Star Trek: First Contact‘ (1996)“, in: Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper: Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam und New York, NY 2006, S. 234–253.
- Warning, Rainer: „Poetische Konterdiskursivität: Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault“, in: ders.: *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.
- Wittgenstein, Ludwig: *Das blaue Buch*, Frankfurt am Main 1984.